

**RECITAL CREATIVO-INTERPRETATIVO DE REPERTORIO DEL FOLKLORE
COLOMBIANO E INTERNACIONAL COMPUESTO POR JOSÉ IGNACIO
CALVACHI LÓPEZ**

JOSÉ IGNACIO CALVACHI LÓPEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA COLOMBIA CREATIVA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

**RECITAL CREATIVO- INTERPRETATIVO DE REPERTORIO DEL FOLKLORE
COLOMBIANO E INTERNACIONAL COMPUESTO POR JOSÉ IGNACIO
CALVACHI LÓPEZ**

JOSÉ IGNACIO CALVACHI LÓPEZ

**Recital interpretativo presentado como requisito parcial para optar al título
de Licenciado en Música**

Asesor

Especialista: HERNÁN CABRERA ERASO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA COLOMBIA CREATIVA
SAN JUAN DE PASTO**

2012

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son
responsabilidad exclusiva del autor”.**

**Artículo 1º del Acuerdo N° 327 del 11 de octubre de 1966, emanado del
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

Nota de aceptación:

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Septiembre 15 2012

AGRADECIMIENTOS

A Dios por concederme esta apreciable oportunidad, a mi esposa Elisa López Peñafiel, por su apoyo en todos los momentos. A mi madre Rosa Isabel. A mi hermana Yolanda Sofía. A todos mis hermanos, sobrinos y familiares.

A todos los profesores del Programa de Música “COLOMBIA CREATIVA”, que me ayudaron durante el tiempo de estudio de mi carrera. A los profesores: José Menandro Bastidas y Lyda Tobo, por apoyar este proyecto creativo y su dedicada colaboración para finalizar con éxito los estudios.

A mi esposa Elisa.
Mi madre Rosa Isabel,
mis hermanos: Sofía
Yolanda, sobrinos y
familiares.
A mi padre Eliseo Calvachi
(q.e.p.d.)

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. TÍTULO	15
2. OBJETIVOS	16
2.1 OBJETIVO GENERAL	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3. JUSTIFICACIÓN	17
4. MARCO DE REFERENCIA	18
4.1 MARCO CONCEPTUAL	18
4.1.1 Macro contexto	18
4.1.2 Micro contexto	22
4.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	24
4.2.1 Folklore	26

4.2.2 Ritmos colombianos	27
4.2.2.1 Porro	27
4.2.2.2 Cumbia	27
4.2.2.3 Vals	28
4.2.2.4 Pasillo	29
4.2.2.4 Vallenato	30
4.2.3 Fantasía musical	31
4.2.3.1 Bambuco	32
4.2.3.2 Sonsureño	34
4.2.3.3 Música parrandera paisa	34
4.2.3.4 Tango	36
5. SÍNTESIS BIOGRÁFICA	40
6. ANÁLISIS MUSICAL	42
6.1 SAMANIEGO	42
6.2 LE HE PREGUNTADO A DIOS	44
6.3 A MIS AMIGOS	45

6.4 CUMBIA GORETTIANA	46
6.5 NO HECHO EN MEDELLÍN	47
6.6 OH GRAN PADRE	49
6.7 ROSITA	50
6.8 ENTRAÑABLE AMOR	51
6.9 PEPE	52
7. CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	54

LISTA DE ANEXOS

Pág.

Anexo A.	SAMANIEGO. Fandango	
Anexo B.	LE HE PREGUNTADO A DIOS. Pasillo	
Anexo C.	P´ MIS AMIGOS. Porro	
Anexo D.	CUMBIA GORETTIANA. Cumbia	
Anexo E.	NO HECHO EN MEDELLÍN. Merengue	
Anexo F.	OH GRAN PADRE. Tango	
Anexo G.	ROSITA. Sonsureño	
Anexo H.	ENTRAÑABLE AMOR. Vals	
Anexo I.	“PEPE”. Fantasía colombiana	

RESUMEN

El presente trabajo combina cuatro modalidades diferentes que están interrelacionadas: composición, arreglo, análisis e interpretación. Esto se conjuga en la muestra de ocho obras de música colombiana y una internacional en formato para Banda Sinfónica. El análisis formal del material compositivo ha estado orientado a establecer elementos estéticos e interpretativos de los ritmos involucrados en este recital dado que cada uno de ellos posee sus propias características. El marco contextual brinda una visión detallada de la agrupación bandística con la cual se ha realizado el montaje del recital. Adicionalmente, y con el objeto de complementar la información relativa al proceso creativo, se presenta una reseña biográfica del compositor en la que se puede apreciar la trayectoria artística del mismo.

ABSTRACT

This paper combines four different modes which are interrelated: composition, arrangement, analysis and interpretation. This is combined in the sample of eight works of Colombian music and an international format for Symphonic Band. The formal analysis of composite material has been directed to establish aesthetic and interpretive elements of the rhythms involved in this concert as each has its own characteristics. The contextual framework provides a detailed overview of the group bandística with which the assembly has made recital. Additionally, in order to complement the information on the creative process, presents a biography of the composer in which you can appreciate the artistic career of it.

INTRODUCCIÓN

En sus cordilleras, mesetas, extensos valles y recónditos parajes, Colombia crepita de música. Sus múltiples manifestaciones forman una amalgama compleja de emociones por medio de la cual expresa la grandiosidad de su territorio, su historia heroica, la fuerza del espíritu de sus gentes, la riqueza de su suelo, la alegría, la tristeza y, porque no decirlo, la inconformidad frente a las difíciles condiciones sociales, políticas y económicas. Cada región se caracteriza por una determinada forma de música, así, en la Costa Caribe se encuentran, entre otros, ritmos como vallenatos, bullerengues, fandangos, mapalés, merecumbés y porros; en la Costa Pacífica currulaos, alabaos, maquerules, pregón y cumbias, en los Llanos Orientales pasajes, joropos, pajarillos y en la zona andina bambucos, pasillos, danzas, torbellinos, guabinas, marchas, pasodobles. Esta muestra no es más que un pequeño ejemplo de lo amplio y variado que es el panorama musical nacional.

Este trabajo es el fundamento teórico, conceptual y metodológico del recital creativo-interpretativo basado en obras del compositor José Ignacio Calvachi. Partiendo de este material compositivo, nueve obras en total, el mismo autor ha realizado su respectivo análisis gramatical, armónico y morfológico, la conceptualización de cada uno de los ritmos involucrados y la contextualización (micro y macro) que permite la ubicación espaciotemporal de la obra y el montaje del recital. La justificación de trabajos de esta naturaleza se fundamenta en la presencia de músicas ecuatorianas en la zona fronteriza que no permiten la pervivencia de los repertorios propios de la tradición andina de Nariño. También lo justifica la aguda presencia de músicas comerciales provenientes de distintas latitudes que mantienen permanente contacto con la niñez y la juventud. Estos

fenómenos sonoros involucran componentes psicológicos y sociales que van en contravía de los valores morales y éticos de la población.

1. TÍTULO

**RECITAL CREATIVO-INTERPRETATIVO DE REPERTORIO DEL FOLKLORE
COLOMBIANO E INTERNACIONAL COMPUESTO POR
JOSÉ IGNACIO CALVACHI LÓPEZ**

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Establecer cuáles son los elementos estéticos e interpretativos del trabajo compositivo de José Ignacio Calvachi López, inscrito en el ámbito de la música tradicional colombiana y popular internacional y, por medio de la interpretación pública de un recital, fomentar la composición, la interpretación y la escucha de repertorios de esta naturaleza.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Puntualizar, por medio del análisis, los elementos agógicos, dinámicos y de articulación del repertorio compuesto por José Ignacio Calvachi López.
- Establecer las relaciones armónicas, rítmicas, melódicas y morfológicas de dicho repertorio.
- Presentar públicamente un recital las obras conjugando nivel interpretativo, concepción estética y expresividad.
- Detallar los datos biográficos del compositor.

3. JUSTIFICACIÓN

El desconocimiento del patrimonio musical colombiano, y específicamente el regional, ha orientado a la población de las últimas tres décadas a asumir ritmos extranjeros como propios. En la Provincia de Obando, frontera con Ecuador, en todas las fiestas, privadas y públicas, se escuchan sanjuanitos, pasacalles, albazos, bombas, salteaditos, etc. El compositor José Ignacio Calvachi es oriundo y habitante de esta región; su relación permanente con el medio musical de su localidad, el Municipio de Puerres, lo ha llevado a asumir el compromiso de realizar un trabajo denodado conducente a mostrar los reales valores musicales autóctonos, propios de la música tradicional andina colombiana.

Los medios de comunicación contribuyen a difundir música comercial proveniente de otras regiones y de otros países en un afán por conseguir ganancias económicas perjudicando con ello al rico acervo sonoro de las regiones como la mencionada. La niñez y la juventud, hoy por hoy, se encuentran inmersas en un mundo de sonoridades lascivas, de textos vulgares, simples temáticamente, pobres armónicamente y cargados de valores que cosifican a la mujer y reafirman la superioridad del macho. Todos estos elementos llevan a pensar en la necesidad imperiosa de reafirmar los valores musicales propios como medio pedagógico para reorientar a las nuevas generaciones.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO CONTEXTUAL

4.1.1. Macro contexto. “Puerres tierra de los Pastos, a quienes pertenecían los Canchalias, Chapuel, Chalacán y Puerres, relacionados con el resguardo de Males con un especial tipo por estar vinculada al proceso migratorio de la Alta Amazonía que se encuentra muy cerca de nuestro municipio”¹.

La desmovilización de los primitivos pobladores, produjo un vacío de poder institucional nativo que al parecer no esperaron otras parcialidades vecinas para exigir un derecho sobre la tierra que supuestamente les pertenecían a los Puerreños, Tescuales, Canchalias y otros.

En 1589, Puerres tenía 80 indios tributarios bajo la encomienda de Francisco Garcés, en tanto que Canchala contaba con 78 y Tescual con 71 siendo encomenderos Juan Rodríguez López y Juana de Encinos, respectivamente.

Tres siglos después, por disminución de su población, se anexó a Males, los conflictos de tierras fueron continuos entre las parcialidades de Males y Puerres. En 1789 Puerres contaba con una regular iglesia en la que el doctrinero de Males, Juan Manuel Ordoñez administraba el sacramento del bautismo.

Entre algunas familias indígenas que han logrado prevalecer están los Canchalias, los Guaranguay, Nastules, Cuaranes, Chapueles, etc., sin descartar la posibilidad de que algunos son llegados de otros lugares, como los Pinchaos de Pasto.

¹ Plan Municipal de Cultura de Puerres, 2011

Durante la época republicana Puerres no fue ajeno a los acontecimientos libertadores. La localidad fue epicentro del triunfo de las fuerzas legitimistas sobre los revolucionarios amparados y favorecidos por gobiernos extranjeros, se habla que en la Guerra de los Mil Días, los puerreños hicieron también su aporte.

1825 se considera el año de fundación de la parroquia de Puerres, después de tres siglos de permanecer como aldea anexa a Males (actual municipio de Córdoba). La creación de la parroquia eclesiástica y el establecimiento de la primera base urbana fueron hecha por el presbítero González de Posada.

En 1853 Ipiales se separa de la provincia de Túquerres y conforma la provincia de Obando junto con las poblaciones de Aldana, Contadero, Córdoba, Cuaspud, Cumbal, Guachucal, Gualmatán, Iles, Potosí, Puerres y Pupiales. En un principio Puerres fue aldea de la nueva provincia y el 18 de junio de 1887, se crea la parroquia de “Nuestra Señora de la Natividad”.

La dinámica poblacional obedece principalmente a que este territorio desde un principio al desarrollarse económicamente hace distinguir dos áreas culturales, amarradas a procesos productivos, una que tiene que ver con la cultura mestiza asociada al cultivo de los cereales (maíz, trigo, cebada) como característica general del altiplano nariñense y la otra, es un área cultural mestiza relaciona con la colonización, que se inicia con la explotación del caucho y se acentúa a partir de la exploración del petróleo en el Valle del Guamués.

El Municipio de Puerres se encuentra al Sur Oriente del Municipio del Departamento de Nariño. Su temperatura promedio esta en 13º C., su altura sobre el nivel del mar es de 2.775 m., su extensión territorial es de 478 Km², 47.800 ha. del área total del departamento. Su división política-administrativa está compuesta por cuatro corregimientos, cabecera municipal y 27 veredas.

Se cuenta con un patrimonio religioso, representado en el santuario denominado Nuestra Señora de la Natividad y erigida parroquia desde el 18 de junio de 1887, por decreto No. 154 del Obispo de Pasto. En el área rural se encuentran importantes capillas como San Mateo, Maicura, La Hacienda, Monopamba, El Rosal, Chitamar Bajo, Loma Redonda, El Páramo y Tescual Alto y otras de diferentes religiones que deben ser tenidas en cuenta ya que la escogencia del culto es libre y autónoma de cada persona sin imposición alguna o libertad de cultos.

Las fiestas patronales y eventos periódicos, son el 15 de noviembre las fiestas del patrono, el Señor de Los Milagros, que es una imagen de Jesús Crucificado, de tamaño natural, de origen español o quiteño, que debió llegar a la población hace siglo y medio. Se destacan también las actividades religiosas de Nuestra Señora del Carmen, patrona del gremio de Motoristas.

Como evento cultural de mayor importancia lo constituye el Carnaval de Blancos y Negros, que se celebra los días 5 y 6 de enero. Igualmente se ha institucionalizado el famoso carnavaletito que se lleva a cabo el día cuatro de enero, que resalta la participación infantil en las costumbres culturales nariñenses. A nivel institucional tiene enorme significado las jornadas culturales desarrolladas anualmente por el Colegio Juan XXIII.

La institucionalización de las prácticas artísticas musicales tiene su patrimonio en la Corporación Musical 20 de Septiembre, y la Escuela Musical Floresmiro Flórez. Desde el nacimiento de la parroquia (Junio 18 de 1887), Puerres ha sido dirigido por más de una veintena de sacerdotes quienes en su servicio se convirtieron en depositarios de la mayor tradición musical, a la par con las autoridades de turno y la confianza depositada en cada uno de los directores, compositores e intérpretes. La riqueza musical de Puerres se debe a los siguientes factores: como ya se

mencionó anteriormente por la llegada de sacerdotes, educados en los más prestigiosos seminarios de Colombia, Ecuador y otros países, en donde la cátedra de música era obligatoria con materias como solfeo, canto Gregoriano, clases de armonio, composición y algunos se inclinaban por la conformación y dirección de banda. Los mismos sacerdotes traían consigo la música de todo género de ese entonces grabada en discos de acetato que la hacían sonar en la victrola, en partituras y también se comenzaba a gozar del séptimo arte del cine, primordialmente con películas mexicanas, españolas e italianas.

Monseñor Diógenes Díaz Rincón vivió más de 24 años de labor fecunda en el apostolado y el de mayores ejecutorias, amaba tanto la música que en ocasiones no cobraba las misas, suspendía la quema de los “cuetes”, pero a cambio de eso que se pagara a la banda. En el año de 1972 por primera vez y como ejemplo de imitación dota a la “Banda 20 de Septiembre” con el primer uniforme especial, es de reconocer que ningún otro sacerdote amó, apoyó y la llevó hasta la eternidad. El Presbítero Floresmilo Flórez F., a pesar de que algunos superiores no apoyaban sus inclinaciones artísticas, supo arriesgar sus dotes de compositor; con su instrumento preferido, el piano, pasaba largos ratos componiendo y arreglando obras para las diferentes bandas que tuvo la oportunidad de dirigir, fue creador y director de la Orquesta Santa Cecilia de Pasto.

Su vida estuvo llena de música; en cada parroquia en la que trabajó siempre se rodeó de agrupaciones instrumentales y corales para el acompañamiento de los deberes religiosos y demás actividades de su labor sacerdotal. Compuso un número representativo de obras de las cuales algunas se conservan en partitura, las demás no son más que meras evocaciones (BASTIDAS ESPAÑA, 2011).

El Presbítero Justino Revelo Obando, sacerdote de la comunidad de San Juan Eudes, quien accedió a cargos como docente y ejecutivo universitario. Estudió teología y filosofía en Bogotá, recibiendo el presbiterio en Cartagena, así mismo

se especializó en sociología pastoral durante dos años en Bélgica, durante cuatro años hizo estudios intensivos de armonía y composición musical en el Conservatorio “Antonio María Valencia” de la ciudad de Cali. Creador y director de la Asociación Polifónica Nariñense. Dentro de sus creaciones musicales figuran 84 obras de música clásica y folclórica. Dominó el inglés, francés, latín, italiano, el griego y el hebreo.

Segundo R. Calvachi Huertas, hermano de Eliseo Calvachi Huertas y tío del autor de este trabajo, fue sacerdote de Puerres y también fue benigno con la música y en cada una de las poblaciones en la que fue párroco.

4.1.2 Micro contexto. Banda “20 de Septiembre” de Puerres-Nariño. Fundada en 1895 por acción de Isolina Garzón Arellano, Juan Evangelista Revelo, Lucindo López, Manuel de J. González, Ramón Bucheli, Zoilo Huertas, Froilán González, Domingo Jácome y Nicanor Guerrero, entre otros. En sus inicios la Banda (como Banda Municipal) está integrada por 17 músicos bajo la batuta de su primer director, Mariano Chaves Benavides. Durante la Guerra de los Mil Días la Banda Municipal se fusionó con la Banda Militar del Batallón de Calibío para enardecer a las huestes guerreras del partido de gobierno de aquel entonces, ejecutando antes de entrar en combate la ya famosa melodía suriana que enardeciera las tropas del General Córdoba en las lides de Pichincha. En 1901, dicha tonada sureña fue bautizada con el nombre de “la Guaneña” en honor de una Amazona de la vereda de Guán (Municipio de Cumbal) que diera ejemplo a las tropas de “legitimidad” en la fratricida batalla de Cascajal (REVELO, 1987).

En el año de 1925 el Honorable Concejo Municipal, conformada por los ilustres ciudadanos: Juan Evangelista Revelo, Lucindo López, Ramón Bucheli, Eloy Recalde, Olegario Riascos, decidieron cambiar el nombre de Banda Municipal por

el de “Banda 20 de Septiembre” para conmemorar aquel 20 de septiembre de 1901, día y año que culminó la Guerra de los Mil Días.

Año tras año la “Banda 20 de Septiembre” ha venido progresando en su vida centenaria, gracias al apoyo moral que es más efectivo que el económico, de los puerreños, como el ilustre poeta Jorge A. Riascos y Monseñor Diógenes Díaz Rincón.

En la década de los veinte la “Banda 20 de Septiembre” tuvo su primera y única reina, la señorita Otila Bucheli González, quien conquistó la corona de reina por su generosidad y apoyo a la Banda. El señor Teófilo Monedero su director en ese momento le compuso un pasillo, *Otilia*, como muestra de agradecimiento. Algunos de sus directores: Mariano Chaves, Modesto Medina, Juvenal Chaves, Isaac Calvachi, Teófilo Monedero, Víctor Andrade, Joel Rodríguez, Eliseo Calvachi Huertas, Alfonso Burbano, Rodrigo Romero Benavides.

En el carnaval de blancos y negros, durante los años de 1980 a 1986 ocupó siempre el primer puesto hasta declararla fuera de concurso por los jurados calificadores de la capital nariñense. Pero estos triunfos ya lo habían logrado en 1974, bajo la dirección del maestro Joel Rodríguez, ocupando siempre el primer sitio en Ipiales, Palmira (Valle), La Hormiga (Putumayo) Carchi e Ibarra en Ecuador.

La “Banda 20 de Septiembre” ocupó el primer lugar en el primer concurso Departamental de Bandas creado en el año de 1983 por ordenanza de la Asamblea de Nariño, y como triunfadora a nivel departamental tuvo el honor de representar al Departamento de Nariño en el concurso Nacional de Bandas en Paipa (Boyacá). El 22 de septiembre de 1986 obtiene el cuarto puesto a nivel Nacional, el primer puesto de la simpatía concretizado en la suma de \$150.000 y

el preciado trofeo “Jorge Villamil” por interpretar de manera óptima el pasillo “Espumas” del compositor Nacional.

Es la única Banda del Departamento de Nariño que ha participado en el Concurso Nacional del Porro en San Pelayo (Córdoba) en 1987. Entre 1988 y 1994 es dirigida muy acertadamente por Henry Alberto López N. En el año de 1995 cumple 100 años de existencia musical, durante una semana se realizan eventos de carácter histórico, danzas, conciertos con bandas invitadas de todo el departamento, se hacen homenajes a todos los ex directores, ex integrantes e integrantes. José Ignacio Calvachi López la dirige en ese entonces, anteriormente había hecho sus primeros pinitos musicales con la Banda Juvenil creada entonces unos dos años atrás. En 2000 la banda ganó su Noveno Concurso Departamental de Bandas Musicales en Samaniego, viaja a Paipa (Boyacá), con la dirección de Henry Alberto López Nastar y obtiene el título de la mejor Banda Musical a nivel nacional, en la Categoría de Mayores. En esta fecha y aprovechando la estadía en Bogotá se realiza el trabajo discográfico *El cantar de la historia*.

4.2 MARCO TEORICO-CONCEPTUAL

La música tradicional es toda la música no académica, o sea aquella que nace de la espontaneidad del pueblo y sus necesidades expresivas. Generalmente es de fácil acceso por su simplicidad técnica pero no es regla general porque la rompen el jazz, la música brasileña y la salsa, entre otras, ya que requieren, en la mayoría de los casos, de una gran habilidad física y mental para lograr crear complejas improvisaciones. Muchas se han internacionalizado y son más conocidas que las grandes obras clásicas y sus intérpretes logran amasar grandes fortunas con ello. La música tradicional por su gran variedad es difícil clasificarla porque caben

prácticamente todas las manifestaciones de las diferentes comunidades del planeta. Se exceptúan las músicas indígenas cuya estructura melódica, su concepción armónica y afinación de los instrumentos difiere de las aquí tratadas, pero especialmente se apartan de este grupo por su finalidad ritual.

En Colombia la música tradicional está determinada por tres aspectos geográficos diferentes que son las costas, la zona andina y los llanos orientales. Cada uno de ellos posee ritmos claramente diferenciados. Por ejemplo, mientras en la Costa Atlántica predomina el compás binario, mucha percusión y los ritmos alegres, en la cordillera se presenta más el compás ternario, la riqueza melódica y la melancolía. Los ritmos colombianos más importantes son: pasillo, bambuco, danza, guabina, torbellino, cumbia, mapalé, vallenato, porro, currulao, abozao, maquerule, joropo, pajarillo, vals, pasodoble, fox-trot, bunde, entre otros.

En Nariño la presencia de aires colombianos se suscribe básicamente al pasillo, la danza y el bambuco. Se encuentran sólo dos guabinas y un bunde, compuestas por Jesús Maya Santacruz (BASTIDAS ESPAÑA, 2011). No obstante existe un buen número de ritmos foráneos como tangos, pasodobles, polkas, marchas, *fox-trots*, villancicos e himnos. Se cuenta también con la presencia de un tipo de bambuco de dos partes que combina ritmos de 3/4 y 6/8 que se acompaña de manera similar y que algunos estudiosos lo han llamado *sonsureño*. Al igual que el bambuco colombiano, el *sonsureño* está escrito en tono menor pero éste carece de la tercera parte mayor. Según Julián Bastidas U. esta modalidad de ritmo “aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomás Burbano denominó con este nombre”. (2003-105). Esta expresión popular ha calado profundamente en el pueblo nariñense por su carácter festivo y ha encontrado en el carnaval un ambiente propicio para su pleno desarrollo.

4.2.1 Folklore. El folklore es la tradición popular, típica, empírica y viva. Tradición porque relaciona las creencias y prácticas que han pasado de una generación a otra; popular porque corresponde al patrimonio del pueblo y abarca no sólo el aspecto sociológico principalmente, sino el etnológico, la etnia forma parte del pueblo vivo y actuante. Típica porque corresponde a un tipo determinado, que es la del colombiano, en sus distintas variedades. Empírica porque se obtiene por medio de las prácticas y experiencias y no por doctrinas científicas ni teorías técnicas. Viva porque implica una dinámica social latente que la distingue de lo arqueológico y de lo histórico².

El folklore no sólo relaciona la música, como creen algunos, están en él todas las manifestaciones de la cultura de las comunidades como la comida, el baile, la vestimenta, sus fiestas patronales, los juegos, las leyendas, los imaginarios, etc. Lamentablemente, debido a la presencia de las políticas expansionistas de las corporaciones multinacionales, cada vez se hunde más en el olvido.

En el territorio nacional, afortunadamente existe aún un cúmulo de particularidades que están desamparadas por la legislación. El carnaval de negros y blancos, el *Cachirí*, la *Guaneña*, el cuy, las fiestas patronales de diversos municipios, el concurso de bandas de Samaniego, el sombrero de paja toquilla de Sandoná, las rosquillas del Tambo, el pan de leche de Ipiales, el arroz con coco de Tumaco, tal vez no sean mucho con relación a otras culturas más antiguas, pero son el soporte cultural de Nariño y eso es válido desde todo punto de vista (BASTIDAS ESPAÑA, 2011).

² ABADÍA MORALES, Guillermo. El Gran libro de Colombia Tomo 1. Bogotá: Ed. Printer Colombiana Ltda. 1988

4.2.2 Ritmos colombianos. El grupo de los ritmos colombianos es muy rico y amplio como ya se ha dicho, dada la extensión del tema conviene relacionar los seleccionados para este trabajo, ellos son: pasillo lento y fiestero, fandango, vals, cumbia, porro, merengue, sonsureño y vallenato.

4.2.2.1 El porro. Ritmo de los esclavos negros de la etnia yoruba provenientes del África ecuatorial, danzando en torno a una amplia variedad de tambores. Ritmo del folklore caribeño que contiene baile y canto. Tiene variantes como el porro tapao o puya y el porro palitiao, un ritmo más rápido que la cumbia. Según comentaristas, es un ritmo monótono pero alegre. En un comienzo, el porro se interpretaba con instrumentos indígenas y actualmente por orquestas de salón y bandas papayeras.

4.2.2.2 La cumbia. La cumbia fue naciendo con los tambores y las maracas sagradas y habla del hombre africano que busca su comunicación con la naturaleza, de la visión sensual y voluptuosa y ritual del cortejo amoroso. Muestra el apego y la fertilización de la tierra de los ancestros indígenas, deleita con las líneas y figuras ondulantes, graciosas y delicadas de antiguas danzas hispano-árabes y hasta llega a dibujar mapas, planos estelares y movimientos astrales de religiones ya olvidadas. El arte de bailar y tocar la cumbia tomó bastante tiempo y es sólo a mediados del siglo XX que el resto de la nación comenzó a descubrir este mundo expresivo costeño, primero a regañadientes y limitados por ciertos prejuicios; luego, aceptándolo y asimilándolo cada vez más como una manifestación artística única en su género no solo en Hispanoamérica sino en el mundo. La cumbia es el ritmo que identifica a Colombia ante el mundo.

4.2.2.3 El Vals. Emparentado como estuvo con el pasillo, sigue siendo muy importante para la música andina colombiana; desde Nariño hasta los Santanderes se han compuesto valeses que difieren de su antecedente europeo en su duración y en el acompañamiento. “Históricamente se ha establecido que las composiciones de los Strauss comenzaron a ser conocidas en Colombia en 1843; pero en el ambiente tropical ya se habían implantado ritmos valseados, como el llamado “valse redondo”, que apareció en 1800, y la “capuchinada” que estaba de moda en 1823”³.

El vals colombiano más conocido es el *Impromptu* de Álvaro Romero y *Pueblito viejo* de José A Morales. También son importantes los valeses compuestos por Jerónimo Velasco, Hernando Sinesterra, Pedro Morales Pino, Luis Carlos Escobar, entre otros. En Nariño uno de los valeses más completos y elaborados es *Bertha* de Julio Zarama Rodríguez; esta obra, guardando las proporciones, se asemeja un tanto a los valeses vieneses ya que posee 5 partes después de la introducción. Cada parte posee 3 secciones de 16 compases. Se podría decir que *Bertha* contiene 5 valeses en uno, teniendo en cuenta la estructura característica de este ritmo. Está escrito en F pero modula a Bb, Eb y G (BASTIDAS ESPAÑA, 2008).

En el siglo XIX, se propagó desde Viena (Austria) la música y la danza de salón llamada Waltz (vals) que al llegar a Colombia se comenzó a distinguir con el nombre de “el Strauss”, nombre tomado del apellido del famoso compositor de valeses Johan Strauss. Gracias a la sensibilidad artística de los músicos locales, este aire musical se fue trasformando en “el vals del país” o el “colombiano” y más recientemente en el “pasillo”, de los refinados salones de las principales ciudades colombianas, pasó a las plazas públicas con los bailes de casorios y de garrote, y allí se convirtió en el “pasillo fiestero” instrumental que ha llegado a ser pieza

³ MARULANDA MORALES, Octavio. Un concierto que dura 20 años. Cali: Funmúsica. 1994. v. 3. p. 42

obligada de las bandas pueblerinas. Por último es importante resaltar que la alianza entre los poetas y compositores le ha dado al pasillo una alta calidad expresiva que se manifiesta de muchas formas en estos sentidos y conmovedores cantos del aire colombiano. El pasillo también es característico de las serenatas, con su toque lento vocal o instrumental.

4.2.2.4 El pasillo. Si bien no es la expresión típica por excelencia en el territorio colombiano, si es la más popular y la predilecta de los compositores desde el siglo XIX hasta el presente. “Hacia el año 1800 apareció en la colonia esta especie de vals apresurado, que anteriormente se llamaba capuchinada”⁴. “Durante la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del actual, lograron supervivencia algunos ritmos típicamente europeos encabezados, como es lógico, por el valse (o Vals), cuyas raíces abundaron en nuestro medio, pues como ya se dijo, fue la matriz del pasillo. En otras palabras, aquellos que en 1846 tenían carácter y la estructura de un vals (capuchinada, valenciana, “strauss”, etc.) engendró lo que pronto dio en llamarse “pasillo”, pero también le abrió camino al ritmo valseado”⁵.

El pasillo tomó una gran fuerza entre músicos y poetas a tal grado de convertirse en el lenguaje nostálgico evocador de la nación. De las manos de los músicos profesionales y de la popularidad en los salones cultos de las ciudades, el pasillo llegó a las plazas públicas para ser ejecutado por conjuntos populares lográndose así una música más ágil y alegre que fue conociéndose como el pasillo fiestero.

⁴ MICROSOFT Corporation, 1993 - 2006. Microsoft Encarta 2007

⁵ MARULANDA MORALES, Op. cit., p. 29

4.2.2.5 El vallenato. Los cantos vallenatos se iniciaron con antiguos cantos de vaquería propios de las zonas ganaderas de Valledupar, en donde el tambor de un solo parche, llamado ahora “caja” se unió a la guacharaca para servir de base a narraciones cantadas, que hablaban de las penurias y anhelos del campesino, reflejaban la crítica social o la visión picaresca y alegre de esos pueblos costaneros. Tal parece que sufre influencia de ciertos aspectos melódicos de los arahuacos y guajiros, luego de los negros y de los europeos, de estos últimos con las coplas y décimas y con su aporte reciente del acordeón de botones de origen alemán.

Son caracterizados por la letra, cantar de crónicas y sucesos de la provincia, inicialmente interpretada por trovadores o aedas que llevaban razones y noticias de pueblo en pueblo, primero a capella y luego acompañándose de guitarra y más recientemente del acordeón, aporte de los marinos de las Antillas holandesas. Completa el grupo de los instrumentos acompañantes la guacharaca, el tambor caja y ocasionalmente las maracas.

El vallenato es originario de Valledupar, capital del departamento colombiano de Cesar. A partir de la década de 1960 el vallenato ha ido cobrando cada vez más auge y difusión tanto dentro como fuera de su país. Presenta un ritmo lento y expresivo, con una cadencia especial que lo hace muy pegadizo. Las letras, en forma de romance, suelen retratar la realidad social del país y de la región desde una perspectiva crítica y, por lo general, un punto de vista ingenioso.

Los instrumentos típicos son el acordeón, la guacharaca (un idiófono de fricción fabricado con una caña hueca) y un tambor llamado caja vallenata, aunque también se incorpora la guitarra, que contribuye a aumentar la sonoridad. Los autores y compositores más destacados son: Colacho Mendoza, Rafael Escalona, Lisandro Mesa, Alejo Durán, Julio Bovea y sus Vallenatos, Diómedes Díaz, Leandro Díaz, Carlos Vives y Alfredo Gutiérrez.

4.2.3 Fantasía musical. Composición musical instrumental con forma libre; es decir, cualquier obra en la cual el autor permite que la imaginación o fantasía prevalezcan sobre las reglas de cualquier tipo de forma musical. Esta palabra comenzó a utilizarse en los inicios de la composición de música instrumental, a mediados del siglo XVI, para describir una pieza que no era transcripción de una obra vocal. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII era un título utilizado en muchas obras breves para teclado y de cámara, que se utilizó primero en Italia y luego se difundió a otros países. A finales del Barroco y en la música clásica, este término se aplicaba generalmente a las secciones de las oberturas de las obras de carácter improvisatorio, como la *Fantasía en sol mayor* y la *Fantasía y fuga en sol menor*, para órgano, y la *Fantasía cromática*, para clavicémbalo, de J. S. Bach compuesta entre 1720 y 1723. Otros ejemplos de fantasías son la *Fantasía en re menor* de Wolfgang Amadeus Mozart y la *Fantasía en do mayor* de Robert Schumann, ambas para piano⁶.

Durante el siglo XIX el término comenzó a ser gradualmente más frecuente, a medida que la gama de formas musicales aumentaba para responder a la demanda programática del Romanticismo. Desde entonces se han compuesto algunas obras significativas con el título de fantasía, incluida la *Fantasía y fuga* de Franz Liszt sobre *Le Prophète* del compositor alemán Giacomo Meyerbeer y la *Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis* de Vaughan Williams.

El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida. La fantasía es una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando de manera notable. A principios del siglo XVI, fantasía era lo mismo que “Ricercare”. Cuando la fuga tomó una forma precisa, la fantasía se le opuso con el significado contrario,

⁶ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales, Idea Música, S.A

caracterizada por la alteración de partes que presentaban estructura definida, con otras constituidas por figuraciones rápidas de escalas, arpeggios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas.

Al ser creada la sonata, la denominación fantasía se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquella; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aun cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. Desde luego, el estilo lo marcaban de modo principal la época y la escuela.

Una interpretación distinta le fue dada al ser aplicado el vocablo al simple encadenamiento de motivos operísticos. Afortunadamente, pasó la boga que tuvieron composiciones de esta clase, que las llevo hasta las salas de concierto. No obstante, la confusión entre ambos tipos de fantasía solía ser evitada haciendo constar, en la del tipo a que se refieren, la ópera o los aires que le servían de base⁷.

4.2.3.1 El bambuco. Los bailes del fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla de la provincia de Andalucía, fueron muy populares entre la clase media española asentada en el territorio neogranadino. Estos bailes se constituyeron en el punto de partida para la creación de fandanguillos criollos y el capitucé, que evolucionaron y se diversificaron en el siglo XIX, gracias a los aportes indígenas y africanos existentes en los antiguos departamentos de Antioquia y Cauca, que se convirtieron en la cuna colombiana del bambuco.

⁷ Ídem

El bambuco es el ritmo nacional por su amplia cobertura (13 departamentos de la zona Andina) y por ser “un aire mestizo que conjuga melodías de la tradición indígena con ritmos europeos, posiblemente vascos”⁸.

Para algunos el bambuco “Cuatro preguntas” de Pedro Morales Pino, es el primero en su género que se encuentra en la literatura musical. Su estructura es muy similar a la del pasillo pero el ritmo presenta una síncopa distinta y diferente acompañamiento. Generalmente se interpreta con el trío típico de cuerdas (tiple, guitarra y bandola) o con otras combinaciones teniendo como instrumento imprescindible al tiple. Existe una discusión en cuanto a su escritura: antiguamente se escribía en $\frac{3}{4}$ generando con ello múltiples complicaciones para su interpretación ya que los acentos se cruzan. Desde los años 70 aproximadamente, se empezó a ver la necesidad de escribirlo a $\frac{6}{8}$ para facilitar su lectura. Esta polémica aún no ha terminado porque hay quienes afirman que el bambuco puede escribirse en los dos compases mencionados e incluso en $\frac{5}{4}$, según el grupo Plectro Trío de Cali (BASTIDAS ESPAÑA, 2008).

Presenta varios tipos: lento y melancólico en el Cauca, fiestero del Tolima y los Santanderes, lírico romántico y principalmente vocal, en el altiplano Cundiboyacense. Prefiere para la letra las formas retóricas eruditas, como poemas de grandes escritores, y como instrumentos acompañantes tres cordófonos: el tiple, la bandola y la guitarra. Como canción, fue inicialmente canto de trovador solo, pero luego se hizo acompañar de otras voces. Como intérpretes solistas han destacado Carlos Julio Ramírez, Proto Ramírez, Luis Dueña Perilla y Darío Tobón; como duetos y tríos: Obdulio y Julián, El Duetto de Antaño, Garzón y Collazos, Espinosa y Bedoya, Duetto Remembranzas y Nueva Gente. También tiene expresión coreográfica de estructura espontánea.

⁸ MICROSOFT, Op. cit., 2007

Como ya se mencionó, en Nariño el bambuco ha presentado algunas variaciones como resultado de las maneras características de ejecución de la música campesina. Bambucos como “*El Chambú*” de Luis E. Nieto han dado a la región presencia nacional por su gran belleza melódica y por el hondo arraigo de su letra. En una conferencia en el que estaba presente Jaime Rico Salazar en el salón Quirama en 1985, el maestro Luis Uribe Bueno demostró como el currulao es rítmicamente igual al bambuco. Y puso a Alonso Rivera a marcar el ritmo en un tiple, mientras él pasaba cantando de un bambuco a un currulao y viceversa, sin que el tiplista hiciera ningún cambio en su ejecución.

4.2.3.2 El sonsureño. Tipo de bambuco⁹ de dos partes que combina ritmos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ que se acompaña de manera similar y que algunos estudiosos lo han llamado sonsureño. Al igual que el bambuco colombiano, el sonsureño está escrito en tono menor pero éste carece de la tercera parte mayor. Según Julián Bastidas esta modalidad de ritmo “aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomás Burbano denominó con este nombre” (2003-105). Esta expresión popular ha calado profundamente en el pueblo nariñense por su carácter festivo y ha encontrado en el carnaval un ambiente propicio para su pleno desarrollo.

4.2.3.3 La música parrandera paisa. Es una gama de melodías campesinas con letras de corte navideño, maliciosas, pícaras, de doble sentido, dicharacheras y llenas de alegría y humor. Tocada con instrumentos como guitarra, tiple, requinto, bajo, bongo, cencerro, guacharaca y a veces acordeón. En ella se distinguen ritmos tales como: parranda, son paisa, paseo, porro, merengue, baile bravo,

⁹ Algunos estudiosos establecen como origen de este ritmo a dos fuentes musicales más: el currulao y el albazo, aire típicamente ecuatoriano.

currulao y trova. Es probablemente el único estilo musical propio que Antioquia le ha aportado al folklore colombiano.

En 1938 Francisco “El Mono” González, nacido en Titiribí, Antioquia, el 21 de octubre de 1908, compuso la que se considera ser la primera canción parrandera. Es la titulada *24 de diciembre*, la cual fue enviada a México y grabada en la voz del dueto mejicano Pepe y Chavela. El “Mono” González compuso en 1945 el primer tema parrandero de doble sentido titulado *Mándeme aguinaldo* grabado en la voz del mejicano Valedor Ramírez quien llegó a Colombia en ese año. En la voz del “Mono” González se conoció también por esa época, un famoso relato titulado *La salida de animales*.

Finalizando la década de 1940 y a principios de la década de 1950, dada la gran migración campesina por causa de la violencia en Colombia entre liberales y conservadores, aparecieron en Medellín artistas como José A. Bedoya, Agustín Bedoya, José Muñoz, Neftalí Álvarez, Libardo Álvarez, Judith Arboleda, Luis Carlos Jaramillo, Los Trovadores del Recuerdo, etc. Y ya estaban en la ciudad artistas como el pereirano Antonio Posada, Carlos Muñoz de La Dorada, Caldas, Los Tumaqueños de la costa pacífica y los antioqueños Alejandro Sarrazola, Vega del Rio y Arturo Ruiz del Castillo. Pocos años después aparecerían Joaquín Bedoya hermano de Agustín y José A. Bedoya, Leonel Ospina, Gildardo Montoya, entre otros, quienes se encargarían de crear y desarrollar este particular y agradable género musical.

Entre los primeros éxitos parranderos se destacan: *24 de diciembre* en 1938, tema que no tuvo precisamente un estilo parrandero por ser interpretado por un dueto mejicano, pero fue tanto su éxito que sirvió para que la población antioqueña de ese entonces que sólo escuchaba música extranjera, comenzara a aceptar este nuevo estilo musical; *Mándeme aguinaldo* y *La salida de animales* del “Mono” González a mediados de la década de 1940. A comienzos de la década de 1950

El grillo de Antonio Posada, *El hijo de Rosenda* de Carlos Muñoz, *El tábano* grabado por Libardo Álvarez, *A Fontibón* de Alejandro Sarrazola, *La avispa* y *La rasquiña* de Los Tumaqueños, *La carajada* de Luis Carlos Jaramillo, entre otros. Estos artistas serían entonces los pioneros de la música parrandera paisa junto con Los Trovadores del Recuerdo con temas como *Borrachera*, *La bachue* y *Los ciclistas*, pero la gran popularidad de este género se dio en la década de 1960 gracias a artistas como José A. Bedoya, Agustín Bedoya y Joaquín Bedoya quienes casi todo lo que sacaban era un éxito. Otros artistas de gran popularidad fueron Gildardo Montoya y Octavio Mesa.

Algunos de estos artistas tuvieron cierta influencia de la música vallenata tocada en guitarra del maestro Guillermo Buitrago, nacido en Ciénaga, Magdalena, Colombia, quien desde mediados del siglo XX hasta lo que va del siglo XXI ha sido fielmente escuchado en Antioquia en la época de diciembre. Esta influencia se dio en el sentido de que artistas como los hermanos Joaquín, Agustín y José A. Bedoya en sus inicios cuando aún no habían compuesto ni grabado música parrandera tocaban los vallenatos de Guillermo Buitrago. Muchos otros como Libardo Álvarez integrante del dueto Castañeda y Álvarez, Los Diablos, Luis Carlos Jaramillo, etc. Afirman que en su forma de hacer música parrandera, no influyó el maestro Guillermo Buitrago.

4.2.3.4 Tango. Forma musicalailable y cantable, con cuatro pies rítmicos distribuidos en dos tiempos. Prosperó en el Río de la Plata desde el último tercio del siglo XIX, en particular en la ciudad de Buenos Aires. El mismo término designa una forma del canto flamenco y, en Andalucía, en la segunda mitad del siglo XIX, a la habanera. Aunque se aplica a músicas de muy distinto carácter y forma, tango es una palabra cuyo origen responde al mismo fenómeno histórico: el trasiego cultural entre España y América. De raigambre africana, proviene del

comercio de esclavos, según historiadores como José Gobello y Ricardo Rodríguez Molas. En algunas lenguas africanas, designaba el lugar donde se reunía a los negros lugareños para embarcarlos como esclavos. El término **tangomao** era un africanismo de la lengua portuguesa y quería decir "hombre que trafica con negros".

En América, por extensión, se llamó tangos a los sitios en que la población negra se reunía para bailar y cantar, y por el mismo proceso de ampliación verbal, a toda la música que se tocaba en ellos. El parecido con el término tambor ha hecho pensar que se trataba de una deformación de esta palabra, ya que tambor fue, asimismo, en los siglos XVIII y XIX, un lugar de baile en distintos países de Hispanoamérica.

En el último tercio del siglo XIX, el tango rioplatense prosperó en lugares de mala nota, bailes de soldados, cafetines de suburbios y prostíbulos. Los primeros tangos carecían de autores, a veces eran meras recopilaciones de melodías folclóricas que se tocaban con ritmos casuales y a las que se solía agregar letrillas procaces. Algunas de estas piezas fueron recopiladas tardíamente por músicos como Julián Aguirre y Carlos Vega. El primer tango con autor conocido es "*El entrerriano*", de Rosendo Mendizábal, estrenado en 1896 e impreso en 1898.

Las primitivas orquestas de tango eran pequeñas (tríos, cuartetos) y de composición inestable. Generalmente estaban formadas por instrumentos fáciles de transportar, entre ellos el bandoneón, un pequeño órgano portátil de origen alemán. Entre los músicos que integraban estas primeras agrupaciones figuraban los que se denominaron más tarde Guardia Vieja: Genaro Sposito, Ángel Villoldo, Juan Maglio y los dos más importantes: Roberto Firpo y Francisco Canaro.

A comienzos de la década de 1910, el tango se puso de moda en París y, como consecuencia de ello, en el resto de Europa y en Estados Unidos. En Buenos Aires se olvidó su mala fama y se aceptó en los salones de la alta sociedad y en

los cabarés de lujo. Esto permitió contar con orquestas estables, normalmente sextetos, de composición fija: bandoneones, violines, piano y contrabajo.

Músicos de mejor preparación profesional y compositores más refinados en cuanto a la armonía y la melodía reformaron y modernizaron el tango, creando la llamada Guardia Nueva. Entre ellos: Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Julio De Caro, Osvaldo Fresedo y Elvino Vardaro.

Asimismo, la posibilidad de cantar en los teatros y, más tarde, en la radio, así como la fabricación de discos de gramófono, favorecieron la aparición de cantantes de tangos, el más famoso de los cuales fue Carlos Gardel. Otros nombres importantes del canto son Mercedes Simone, Ada Falcón, Sofía Bozán, Tita Merello, Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi y Alberto Gómez. Para satisfacer esta demanda de tango cantado se estableció la figura del letrista, que compone los textos a cantar. Los más acreditados son Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Enrique Cadicamo, Pascual Contursi y Francisco García Jiménez. Estas letras mezclan diversas fuentes, entre ellas la poesía en léxico lunfardo (la germanía de Buenos Aires) y los recursos retóricos del modernismo.

La fama del tango entre 1913 y 1939 (vísperas de las dos guerras mundiales) que acreditan escritores como Jean Cocteau y Francis Scott Fitzgerald, entre otros muchos, interesó a diversos compositores de la época, que se valieron de él para sus partituras. Entre ellos están a Ígor Stravinski, Ernst Krenek, Morton Gould, Kurt Weill y Jacinto Guerrero.

En tanto, en su lugar de origen, el tango sigue su desarrollo cada vez más sofisticado y modernizador, apareciendo la generación de 1940 que actualiza su música y su literatura. Entre los compositores y directores de esa época destacan Osvaldo Pugliese y Carlos Di Sarli (que habían comenzado en la década de 1920), Aníbal Troilo, Horacio Salgan y Alfredo Gobbi. Entre los letristas: Homero Expósito

y José María Contursi. Las orquestas promueven a cantantes de estribillos que luego llegarán a ser acreditados solistas, como Francisco Fiorentino, Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche.

A mediados de la década de 1950 surgió un movimiento de vanguardia en la trayectoria del tango, cuyo representante más notorio es Astor Piazzola. Iniciado en esta música en su niñez, tuvo una orquesta típica propia a mediados de la década de 1940 y luego estudió música en Argentina y Europa. De regreso a su tierra, ensayó diversas formaciones, desde el quinteto y el octeto hasta la gran orquesta. Piazzola introduce en el tango modernas armonías disonantes, ritmos no tradicionales, la improvisación propia del jazz y el uso del contratiempo. Entre los grandes músicos contemporáneos que le han influido cabe recordar al citado Stravinski y al húngaro Béla Bartók.

5. SÍNTESIS BIOGRÁFICA JOSÉ IGNACIO CALVACHI LÓPEZ

José Ignacio Calvachi López (Puerres feb.18 de 1962). Séptimo Hijo de Eliseo N. Calvachi H. y Rosa I. López F. El ambiente donde crece está impregnado de música. A la edad temprana de cinco años ya integra la “Banda 20 de Septiembre” de su pueblo natal con los instrumentos de percusión (redoblante, bombo, platillos). Conforman una pequeña orquesta infantil llamada “Los ídolos” en la que, además de tocar la percusión, fue cantante; desde esta temprana época empieza a conocer la música colombiana: cumbias, paseos, vallenato y la salsa que estaba en auge, con Fruko y sus Tesos, Alfreto Linares, Nelson y sus estrellas entre otras. Debido a las necesidades de esta música aprendió a tocar el trombón de pistones y la trompeta, adecuados para lograr un ambiente festivo en sus presentaciones.

A la edad de los 16 años aprende de Joel Rodríguez el clarinete requinto, una vez graduado de bachiller viajó a estudiar a la ciudad de Popayán, estudia un año y se retira por problemas económicos y también porque le roban el clarinete requinto que era de su hermano Libardo. En 1982 ingresa a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, en ese entonces regentada por el ilustre profesor Javier Fajardo (1950-2011). Integra la primera orquesta de la ciudad de Pasto, Richard y su Banda. Sufre una enfermedad de parálisis facial que lo obliga a dejar por un largo y penoso tiempo la trompeta. En este periodo aprende a tocar acordeón con Libardo, su hermano, y también compone algunas de sus obras. Estudia Artes Plásticas en la Universidad de Nariño durante cinco años, con resultados muy buenos en calificaciones. Integra otras orquestas de Pasto e Ipiales, en las que coloca sus dotes de arreglista y compositor, recibe clases de instrumentación primeramente de su padre Eliseo N. Calvachi H., del ipialeño Luis Felipe Montenegro, cursos de armonía e instrumentación y dirección de bandas en el área Cultural del Banco de la República. En 1995 cuando la “Banda 20 de septiembre” cumple los cien años de existencia es invitado a dirigirla durante todo el año.

Dirige la banda de la Institución María Goretti, la Banda Fátima del municipio de Linares, la Banda San Rafael de Tangua. En este periodo, aprovechando la cercanía de la ciudad de Pasto, ingresa nuevamente a la Universidad en la que permaneció cinco semestres, se retira ya que contrae matrimonio con Elisa López Peñafiel en 1998. En la actualidad hace parte del Programa Colombia Creativa, convenio de la Universidad de Nariño con el Ministerio de Cultura, con el fin de profesionalizarse y obtener el título de Licenciado en Música.

6. ANÁLISIS MUSICAL

6.1 SAMANIEGO

Fandango. Esta composición nace como prototipo y enajenación de éste ritmo, luego de la participación de la Banda Musical “20 de Septiembre” en el año de 1983 en San Pelayo (Córdoba), dentro del Concurso del Porro. Una vez que se empapa se vive, se sienten estos ritmos (porro tapao, porro palitiao, fandango, puya) de la Costa Atlántica, desconocidos hasta ese entonces y con los modelos tomados, se compone esta canción en homenaje a la ciudad de Samaniego, en la que se desarrolla año tras año el concurso Departamental de Bandas musicales.

Consta de ocho partes y coda para el final, escrito en 6/8, su tonalidad es en Dm, los primeros ocho compases con repetición inician a tiempo con la pregunta y luego la respuesta, y en medio de ellas fluye un contrapunto que juega y refuerza a la melodía. La armonía está distribuida de manera intercalada entre los trombones, fliscorno, cornos y la tuba con dos acordes predominantes en todo el trascurso de toda la composición: Dm y A7. La rítmica característica especial de este candente ritmo la llevan los instrumentos de percusión: bombo, timbales, caja o redoblante y dos platos. La segunda parte consta de ocho compases entran la trompetas con anacrusa y energía en la pregunta y respuesta sincopada, en seguida el contrapunto repite la misma pregunta con distinto timbre instrumental, los trombones, fliscorno y cornos adoptan el característico ritmo a destiempo del fandango, reforzando la respuesta los dos últimos compases.

La tercera parte calma la fuerza de las trompetas, con cuatro compases con repetición en la que la melodía es intercalada por los instrumentos de madera (clarinetes y saxos) y los bronces llevan otra pequeña melodía consecuente al de la tuba.

La cuarta parte de ocho compases con repetición, la melodía descendente es frenada con los dos tiempos sincopados de los bronce. Esta parte descansa en el acorde de la tonalidad y un glissandi, para luego dar libertad al juego de la percusión. Se hace un *Da Capo* para finalizar esta parte.

La quinta parte se compone de 24 compases, la abordan los bronce y en el octavo compas asumen dos trompetas y a medida que se prosigue, las dos se independizan cada una con una melodía, el metro lo lleva el redoblante y el bombo palitiao.

La séptima y octava parte con ocho compases repetidos cada una, asumen con más energía los trombones, la rítmica se torna amplia con la entrada de toda la percusión, las maderas acompañan y toman el papel protagónico de lo que venían haciendo los trombones. En la séptima parte con más energía entran las trompetas reforzando aún más con el xilófono. La coda son dos compases en la que la orquesta se calla y a un solo aliento de tres voces en coro cantan *Samaniego*, para luego tocar un acorde con calderón y terminar con la voluntad del director.

6.2 LE HE PREGUNTADO A DIOS

Pasillo lento. Tonalidad Do mayor (C). El redoblante da inicio a los primeros ocho compases seguidos de dos semicorcheas y cuatro corcheas que denotan la melodía, pregunta y respuesta usando las tonalidades C y G7, a manera de introducción. En el octavo compás y en el tercer tiempo resuelve al primer tiempo del noveno compás, que es lo más usual en todas las creaciones en ritmo de pasillo, para dar inicio a la canción; las dinámicas establecidas son: *forte*, *piano* *crecendos*, *mezzo forte*, doble *piano*. Inicia la canción con una pregunta de cuatro compases repitiendo la melodía; en el siguiente compás entra el contrapunto determinado por los saxos. La estructura armónica la hacen los trombones, cornos con C mayor y G7.

La segunda parte comienza con una dinámica *mezzo forte*, se expone la respuesta de la primera parte, el compositor con en estos cuatro compases clama enérgicamente, con cuatro compases repetidos, donde los instrumentos de cobre contestan a la melodía. La estructura armónica establecida para estos cuatro compases es: IV-I-V7-I. En la siguiente parte nuevamente se presenta o se resuelve en el tercer tiempo G7 para pasar al primer tiempo en corchea y dar inicio a la melodía de una manera irregular de nueve compases, al siguiente compás aparece el contrapunto.

La cuarta parte, inusual al modelo tradicional colombiano, está conformada por 16 compases, en la que se presentan dos puentes que lo hacen los trombones, la percusión con seis corcheas, del I grado al IV grado manteniéndose durante los ocho compases, los siguientes ocho compases, de igual forma, los trombones y demás metales dan paso a la melodía con una pequeña escala descendente. Aparece el *DC*, para terminar en una coda, que es la repetición de los últimos cuatro compases de la cuarta parte, pero retardando el tempo, piano y en el último compás una blanca con puntillo prolongada con calderón.

6.3 PÁ´ MIS AMIGOS

Porro. Nace luego de la participación del compositor en una pequeña agrupación musical mal llamada papayera, durante una actuación se la Universidad Mariana (Pasto-Nariño). En un momento de descanso surgió la melodía de la pregunta y la respuesta. Después de unos cinco años, se compuso la introducción, fue así como se completó una bella pieza musical con sabor costeño, de un puerreño y nariñense, dedicada especialmente a los amigos y a quienes la escuchen.

Escrito en la tonalidad Cm y en compás partido. La trompeta inicia la primera parte en anacrusa con tres corcheas para pronunciar el texto pa´ mis amigos voy a cantar, pa´ mis amigos esta canción; cuatro compases repetidos en tono de Cm y G7, respaldan al solo de trompeta toda la percusión con el característico ritmo de porro con el bombo palitiao. Al saltar a la casilla dos justamente con una redonda, la trompeta hace un glissando ascendente del La2 al La3, donde toda la banda toca en bloque el acorde de Cm, para dar paso a la segunda parte, la cual inicia a manera de pregunta con las tres trompetas y la respuesta la hacen la sección de cañas, la melodía pregunta y respuesta la hacen con dirección descendente del Cm al G7, para realizar en seguida la tercera parte en forma ascendente de un Cm a una sexta menor del mismo tono, y la respuesta la hacen a partir del G7 para terminar en el Cm y conectarse con la cuarta parte que la hacen los bronces especialmente las trompetas con cuatro compases repetidos, y el contrapunto lo hacen la sección de las cañas, para descansar con un glissando descendente con toda la banda y darle paso a la percusión con cuatro compases. Luego a la S, para saltar de la segunda casilla de la cuarta parte a la quinta parte, ya dejando el solo de la percusión y darle el poder a toda la familia de las cañas con cuatro compases repetidos ocho veces, donde se pide un énfasis mayor sobre

el ritmo, las trompetas contestan en acorde en el cuarto tiempo del segundo y cuarto compas, luego entran las flautas. Se seguirá escuchando como fondo la familia de las cañas para luego reforzar y darle otro color al porro con las trompetas con tres corcheas a destiempo esto sería ocho compases. Luego entrarán los trombones en una tercera menor ascendente, saltan a la casilla llegando a los tresillos para marcar una nota negra sincopada y luego cuatro compases de percusión. Se repite toda la quinta parte y al final los primeros atriles realizan una improvisación y luego un salto a la última casilla mediante una pequeña coda de dos compases en tresillos de corchea. Se termina con una negra sincopada, en acorde de sexta menor, las trompetas con el adorno de *chiva* y en calderón.

6.4 CUMBIA GORETTIANA

Canción instrumental que nace de la ejecución del acordeón. El compositor trabajó como profesor hora cátedra en la I. E. María Goretti de la Ciudad de Pasto, a la cual se rinde homenaje con mucho cariño y afecto.

Cumbia. Tonalidad Dm. Inicia con cuatro compases al ritmo de cumbia determinado por los instrumentos de percusión, luego cuatro compases repetidos como a manera de preámbulo a la melodía lo hacen la familia de los saxos, refuerzan esta parte la tuba, el xilófono, el eufonio, para luego darle paso a la pregunta con las trompetas. Las flautas y el oboe entonan la melodía y otros instrumentos la contra melodía. Luego la respuesta la realiza la familia de las cañas; estas dos secciones están armónicamente realizadas con Dm y A7.

La quinta parte consta de cuatro compases, de Dm modula a Gm con dos compases y descansa en el Dm (Im-IVm-Im), para pasar a la siguiente parte seis en la dominante V7 y luego al Dm, las anteriores secciones lo hacen de manera

sincopada y se termina con las trompetas con dos negras con puntillo y negra ligada con blanca; inmediatamente se hace un salto a la casilla No. 2 y un glissando. Se vuelve al comienzo repitiendo respectivamente la primera y segunda parte.

La siguiente sección de cuatro compases es la tercera parte modulada en un tono de Fa mayor-C7, que le da un toque característico de esta composición, para luego los siguientes cuatro compases retomen la tonalidad de Dm y A7. Luego se vuelve a la parte de Fm repitiendo las dos secciones con una coda de cuatro compases repetidos, dos en A7 y los siguientes en Dm, con dinámica de *diminuendo* varias veces hasta llegar a un *pianísimo*.

La estructura está caracterizada por modelos típicos del compositor Colombiano. Consta de 4 partes, la cuarta parte cambia de tonalidad, mas no de modo, subiendo una tercera menor (Cm sube a Ebm). Es de anotar su sabor ritmo-melódico y armónico, característico y estilo personal de José Ignacio, alegre, cadencioso y sobretodo hechas para el buen oído musical del sentir, escucha y melómano de la música Colombiana.

6.5 NO HECHO EN MEDELLÍN

Ritmo: merengue. Tonalidad Gm. La melodía la hacen las trompetas trombones y xilófono, inician con una negra en anacrusa, esta primera parte se compone de ocho compases repetidos, el contrapunto está a cargo de la familia de las cañas con frases sencillas de una negra en el segundo tiempo seguido de una blanca con puntillo y la estructura armónica la llevan los cornos, el eufonio y la base rítmica, la tuba es la que lleva el característico ritmo del merengue con los acordes de Gm y D7.

La segunda parte, la melodía pregunta y lo hacen toda la familia de las cañas para luego recibir la respuesta de las trompetas, flautas y trombones, en esta sección hay ausencia del contrapunto mientras la rítmica-armónica la siguen llevando los instrumentos ya mencionados anteriormente. Luego vienen cuatro compases determinados por los trombones, cornos, eufonio, tuba y percusión. Las dos siguientes secciones de la melodía se repiten con la única variante del contrapunto determinado por la familia de las cañas. La siguiente es especial porque hay cambio de ritmo como tal, los dos primeros compases están en la tonalidad de Gm para luego desarrollar 4 compases en Bb (IV grado) y descansar los dos restantes compases en G7 y Gm, del merengue pasa al ritmo sonsureño, con la melodía de los trombones, eufonio, cornos y xilófono. Lo que sigue lo hacen de forma libre los instrumentos de percusión para luego encontrar *DC*, al inicio todo hasta la *O* y terminar con una coda de cuatro compases con dinámica de piano (*pp*) y fuerte (*ff*), un contrapunto gracioso y juguetón para terminar en bloque con nueve corcheas. Lógico de esta canción no es realizada en Medellín sino en Puerres, Noviembre 12 de 1991.

En esta década pulula por todo cuanto mires *Hecho en Medellín*, es loable y digno admirar la pujanza del pueblo Antioqueño, por eso éste pequeño homenaje a la gente que no se arruga para nada y que es *echao pa´ lante*. El ritmo merengue se fusiona en algunas partes con el sonsureño, la letra adopta un carácter jocosos.

6.6 OH GRAN PADRE

En Puerres, fue muy importante el oficio de cantor de la Iglesia, luego de la muerte de Monseñor Diógenes Díaz Rincón, 22 de Mayo de 1986, el armonio de la iglesia marca "Santa Cecilia" de origen Italiano, fue abandonado y cayó en deterioro, este hecho motivó al compositor a pedir permiso para realizarle el debido mantenimiento y a la vez dar clases dentro del templo. En un momento de profunda reflexión y ensimismamiento surge la idea musical que da pie a esta composición dedicada al Dios Padre todopoderoso y a su Hijo Jesucristo.

Ritmo: Tango. Tonalidad Gm. Compás de 2/4. El primer compás lo abren los timbales, redoblante y los platillos con un *crescendo*, para darle paso a la introducción propia de esta composición con ocho compases repetidos, melodía en tiempo negra = 60, sencilla, reverente, respetuosa pero llena de espíritu y sentimiento musical ejecutada por el oboe, en el compás 16 o sea segunda casilla hay un *ritardando* y en seguida una negra con calderón. La estructura armónica comprende Cm-Cm7-Gm-D7-Gm (I-IV-IV7-I-V7-I).

La siguiente sección tiene cuatro compases en Gm, cambia de compas de 2/4 a 4/4 *allegro tempo* negra = 120, con dinámicas de *crescendo*, se escuchan tres notas cromáticamente hacia arriba y hacia abajo, mientras los clarinetes cantan ocho semicorcheas las que se repiten en esta sección. Simultáneamente otros instrumentos refuerzan la armonía con redondas y semimelodias contrapuntísticas para reposar en una blanca con puntillo y *esforzado* con los instrumentos de timbre grave.

La siguiente parte se compone de ocho compases repetidos donde se presentan la melodía pregunta y respuesta, hay dos variaciones de la melodía inicial, la contra melodía o contrapunto y el ritmo de tango afirmado por los instrumentos de percusión reforzados por los cornos, eufonio y la tuba. La estructura armónica

juega con Gm y A7. La siguiente parte entra con fuerza en un *fortissimo* (*ff*) con diez compases en las que cambia el compás de 4/4 a 2/4 y vuelve al inicial, en el octavo compas aparecen dos tiempos y el noveno compás hacen presencia cuatro grupos de tresillos en escala descendente cantados por las flautas y el oboe mientras toda la banda queda en silencio a acepción de los trombones y cornos que llevan el ritmo en 4 negras. La estructura armónica comprende la modulación a Fm, F7, Gm y D7.

La tercera parte consta de 7 compases, armónicamente vuelve a tomar el IV grado Cm, baja a Gm, G7 y reposa en el Gm, la base rítmica cambia en su estructura inicial variando el tango propiamente dicho. Luego se egresa al signo S para saltar a la coda de 8 compases en armonía del Gm y A7 y finalizar en el octavo compás resuelto en el séptimo por cuatro notas cromáticas con *crescendos* y un final *forte*.

6.7 ROSITA

Es una de las innumerables canciones dedicadas a la madre del compositor Rosa Isabel López de Calvachi, con este bello sonsureño busca resaltar todo el amor que le profesa a ella.

Ritmo de sonsureño. Tonalidad Dm. Compás de 6/8. Esta obra tiene tres partes y una melodía de cuatro compases que de manera repetitiva se encuentra al principio de cada parte. Esta melodía inicia armónicamente en A7 y resuelve a Dm. La primera parte modula a Fa mayor y Dm, la segunda parte modula a Bb con diez compases que se mantienen en esta tonalidad que la caracterizan, su melodía cantada por las flautas a dúo. La tercera parte va adherida estrechamente con la segunda que es la repetición de la primera parte. Se repite todo el tema

para concluir en la melodía inicial que se resuelve en seis compases con el penúltimo compás final con una escala cromática.

6.8 ENTRAÑABLE AMOR

Canción dedicada a la madre del compositor Rosa Isabel López de Calvachi. Ritmo de vals. Tonalidad Dm. Esta obra contiene cuatro partes. La primera parte se compone de ocho compases escrita en compás de 4/4 la cual es de carácter solemne, la trompeta abre el tema con los cuatro compases iniciales, del quinto al octavo compás se une la segunda voz con otra trompeta utilizando a partir del tercer tiempo del quinto compás la armonía abierta reforzada con los timbales, la dinámica utilizada en esta sección alterna los *crescendos* y *disminuendo*, *mezzo forte* y *mezzo piano*. La estructura armónica comprende las tonalidades Dm y A7 la cual la realizan en bloque la mayor parte de la banda. La segunda parte continúa con dos compases que juntamente los trombones, cornos, eufonio, tuba y la percusión le dan el toque característico a este ritmo; en el siguiente compás la melodía fluye en continuidad, repitiéndose con diferentes timbres, comprenden ocho compases repetidos en la que se puede captar un sencillo contrapunto y su armonía con Dm y A7. La tercera parte modula a un IV grado (Gm), luego I (Dm), en seguida V7 (A7) para descansar en I (Dm), se desarrolla en cuatro compases repetidos, a manera de eco.

La cuarta parte y la melodía sigue su curso dentro de un contrapunto continuo en ritmo de valse, tradicional el primer tiempo dado por el bajo-tuba-bombo-platos-timbal y el segundo y tercer tiempo lo marcan el redoblante-trombones, eufonio. La armonía Dm y A7.

La siguiente sección se repite ya que es la misma tercera parte. Luego *D.C.* al principio, todo se repite para darle paso a la cuarta parte y una pequeña coda de cuatro compases donde la melodía es contestada a manera de un sencillo contrapunto triste, para luego finalizar con tresillos tocados por los timbales y en bloque toda la banda con una corchea doble fuerte.

6.9 “PEPE”

Fantasia colombiana. Obra realizada sobre tres motivos colombianos, creaciones musicales del compositor José Ignacio Calvachi López.

El primer motivo “sentimiento vallenato” está conformado por 85 compases en los que se presentan las siguientes características: tonalidad G, su estructura armónica esencial parte de los grados I-IV-V7, cambios del modo mayor al menor, cambios de compás; 2/2 o compasillo, 3/4, 2/4, 6/8, hay una rica y variada dinámica, los tempos *allegro* = 80, *tempo de valse* = 143, *allegro* = 140. La mitad de esta sección es una variación del tema I, para darle paso luego al tema II.

El segundo motivo “Monopamba”, pasillo fiestero, tonalidad Dm, compás 3/4, escrito sobre 47 compases, la melodía fluye utilizando pequeños intervalos descendentes de segunda menor, están presentes dos partes, para la realización del arreglo se omitió la parte mayor que es lo tradicional.

El tercer motivo “*Ojos que sonrían*” con ritmo de cumbia, tonalidad Gm, con un total de 70 compases, se utiliza compás de 2/2, 3/4, 2/4 y 6/8. Se compone de tres partes utilizando una rica gama de dinámicas, colores, matices, la armonía se sostiene bajo los pilares de tónica, dominante con séptima, y modulación de menor a mayor. Finalmente entre los compases 210-214 improvisan tres instrumentos: trompeta, clarinete y eufonio para luego encontrar una pequeña

coda de tres compases en 6/8 y termina con una pequeña variación en la que se canta el nombre de “Pepe” en calderón y los últimos dos compases en la tonalidad original.

7. CONCLUSIONES

La música del compositor relacionado en este trabajo, presenta elementos interpretativos y estéticos manifiestos en una dinámica definida, su agógica y las diferentes relaciones rítmicas, melódicas y armónicas. Los indicadores de tempo, en unos casos, están relacionados con los ritmos colombianos que se han generado a partir de la tradición y en otros por la utilización de indicativos usados en la música académica (*allegro*, *moderato*, etc.).

Que tan rápido o lento, *piano* o *forte* puede ser un pasillo está determinado por otras variables que se dejan al gusto del director y obviamente a su conocimiento. Para lograr interpretar correctamente cualquier tipo de música tradicional del mundo, necesariamente, habrá que estar en sintonía con la cultura popular para lograr el “*sabor*”, como se expresa corrientemente.

BIBLIOGRAFÍA

BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro. Compositores nariñenses de la Zona Andina, 1860-1917. Pasto: Ed. Universidad de Nariño, 2011

BASTIDAS URRESTY, Julián. Son Sureño. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003

GOLÉA, Antoine. Enciclopedia Larousse de la Música. Barcelona: Argos Vergara, 1991. t. 3

HAMEL, Fred y HÜRLIMANN, Martín. Enciclopedia de la Música. México: Grijalbo, 1987. v.1

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICA, Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Quinta actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC, 2002. NTC 1486

MARULANDA MORALES, Octavio. Un concierto que dura 20 años. Cali: Funmúsica, 1994. v. 3

MAZUERA, Lubín. Orígenes históricos del bambuco. Cali: Ediciones El Carmen, 1957

OCTAVIANO REVELO BENAVIDES, Vocación de un pueblo, Bogotá: Auge Impresores Ltda., 1987

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, 1980

PLAN MUNICIPAL DE CULTURA de Puerres 2008-2011

REY JESÚS ALBERTO, Germán Pinilla Higuera. Música Maestro 6. Bogotá: Voluntad Editores

RICO SALAZAR JAIME, La canción Colombiana. Grupo editorial norma 2004

RINCÓN GALVIS, Nemesiano. Impresiones de Arte. Pasto: Imprenta Departamental de Nariño, 1978.

SALAS SALAZAR, Marcos Ángelo. Banda Departamental de músicos de Nariño. Fondo Mixto de Cultura. Pasto: Graficolor, 1998

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales, Idea Música, S.A.

ZAPATA CUENCAR, Heriberto. Compositores nariñenses. Cali: Granamérica, 1973

ZARAMA DELGADO, Manuel. Algunos europeos en Pasto. Manual de historia de Pasto. Pasto: Graficolor, 2003. t. 5

ANEXOS

